

أنساق التجريب في الشعر الجزائري المعاصر: مقارنة تطبيقية في قصيدة "العودة إلى تيزي راشد لعمر أزراج"

Experimental frameworks in contemporary Algerian poetry: An applied approach in the poem "Return to Tizi Rached" by Omar Azrag

د- سارة خروب^{1*}،

¹ جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، sarra.kherroub@univ-biskra.dz

تاريخ النشر: 2025/10/01

تاريخ المراجعة: 2025/09/07

تاريخ الإيداع: 2025/07/01

ملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية ظاهرة التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، بوصفها نسقًا حداثيًا يعكس تحولًا في الرؤية الجمالية لدى الشاعر الجزائري، وتعبيرًا عن الحاجة إلى تجاوز الأشكال التقليدية للقصيدة، وتمثل قصيدة "العودة إلى تيزي راشد" لعمر أزراج نموذجًا تطبيقيًا لهذا التوجه، حيث تبرز ملامح كتابة شعرية جديدة تستثمر في الطاقات الإيقاعية والدلالية، وتعيد تشكيل العلاقة بين الذات واللغة والواقع، وتأتي هذه الدراسة في سياق نقدي يرصد مسارات التطور الشعري الجزائري، ويستكشف الكيفيات التي بها يُمارس التجريب بوصفه استراتيجية كتابة ووعيًا إبداعيًا متجددًا. الكلمات المفتاحية: التجريب، الإيقاع، التجريب الجمالي، البنية الشعرية، شعر التفعيلة، الانزياح الأسلوبي.

Abstract

This research paper explores the phenomenon of experimentation (tajrīb) in contemporary Algerian poetry, viewing it as a modernist mode that reflects a shift in the aesthetic vision of the Algerian poet and a response to the need to transcend traditional poetic forms. The poem "Return to Tizi Rached" by Omar Azrag serves as an applied model of this tendency, showcasing features of a new poetic expression that invests in rhythmic and semantic potential, while reshaping the relationship between the self, language, and reality. This study situates itself within a critical context that traces the trajectories of Algerian poetic development and examines the ways in which experimentation is practiced as a writing strategy and a renewed creative consciousness.

Key words: experimentation, rhythm, aesthetic experimentation, free verse, stylistic deviation.

* المؤلف المراسل. د- سارة خروب.

1- مقدمة:

يمثل التجريب أحد أبرز أنساق الجمالية التي أعادت تشكيل بنية القصيدة العربية المعاصرة، حيث لم يعد الشعر مجرد ممارسة تعبيرية تستعيد أنماطاً موروثية، بل أصبح فعلاً فنياً ومعرفياً مفتوحاً على التحول والاختبار والمغايرة، فالتجريب في جوهره، ليس خياراً شكلياً فحسب، بل هو تمثيل لرؤية جمالية تسعى إلى خلخلة النسق الثابت، وتجاوز القوالب المكرسة، من خلال تفجير البنية الداخلية للقصيدة وإعادة تركيبها وفق أفق مغاير.

وفي السياق الجزائري، برز التجريب بوصفه ضرورة فنية وإستراتيجية كتابة استجابت لتحولات عميقة مسّت الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي، فقد وجد الشاعر الجزائري نفسه أمام تحديات تتطلب أدوات تعبير جديدة قادرة على احتواء تمزقات اللحظة التاريخية وقلق الذات المأزومة، وهو ما جعل الشعر – باعتباره خطاباً تعبيرياً مرناً – في طليعة الأجناس الأدبية تفاعلاً مع هذه الديناميكيات، وأكثرها قابلية للانفتاح على الأساليب الحديثة والأنساق المتجددة.

2- نحو وعي جمالي جديد بالتجريب في القصيدة الجزائرية :

وقد شكلت القصيدة الجزائرية المعاصرة مختبراً حياً لتحولات فنية وجمالية متشابكة، تم فيها توظيف التجريب بوصفه نسقاً حداثياً يعكس وعياً متقدماً بالكتابة الشعرية، ويتجاوز حدود التعبير التقليدي، فالتجريب هنا لا يُقارب بصفته مجرد تحديث عابر، بل يُستوعب كنسق بنيوي يحمل طاقة على مساءلة اللغة، وإعادة تشكيل العلاقة بين الشاعر والعالم، وبين الذات والواقع.

وتُعدّ قصيدة "العودة إلى تيزي راشد" للشاعر عمر أزراج نموذجاً دالاً على هذا المسار التجريبي، لما تحمله من تمثيلات فنية وجمالية تكشف عن وعي مغاير بالشكل الشعري وبآليات البناء الدلالي، فالقصيدة لا تكتفي بإعادة تشكيل المكان بوصفه حيزاً جغرافياً أو رمزياً، بل تعمل على تفكيك النسق اللغوي ذاته، وإعادة تركيبه ضمن نسيج مفتوح على تعددية الدلالات والانزياحات. وهو ما يجعل من أزراج شاعراً يُمارس التجريب بوصفه ضرورة تعبيرية، لا ترفاً بلاغياً، من خلال إيقاع متحوّل، وصور شعرية مبتكرة، وفضاء سردي/رؤيوي تذوب فيه الذات الفردية داخل الذاكرة الجماعية.

ولا بد في خضم هذا الحديث أن نُشير إلى مسار "هجرة المصطلح" الذي عرفه مفهوم "التجريب"، حيث انتقل من الحقول العلمية الصلبة إلى مجالات الإبداع والنقد الأدبي، مستفيداً من انفتاح الحقول المعرفية وتفاعلها، وقد أسهم هذا التداخل في إغناء أدوات القراءة النقدية، وتوسيع إمكانات المقاربة الجمالية للنصوص الشعرية الحديثة، ومنها النص الجزائري الذي أصبح يُقارب وفق مناهج ومفاهيم مستمدة من اللسانيات، والسيميائيات، والتحليل النفسي، والنقد الثقافي.

بناءً على ما تقدم، تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف أنساق التجريب في الشعر الجزائري المعاصر من خلال مقارنة تطبيقية لقصيدة "العودة إلى تيزي راشد"، بوصفها أنموذجاً شعرياً يجسد تحولات الكتابة الحديثة، ويعكس وعياً جمالياً مركباً بالقصيدة، باعتبارها شكلاً ورؤية، وتعبيراً عن قلق اللحظة وهموم الذات، وتعبير عن الأفق الحدائي الذي يسكن التجربة الشعرية الجزائرية الراهنة.

وفي ضوء هذا الفهم، يمكن القول إن مصطلح "التجريب" قد تجاوز مجاله الأصلي في العلوم الطبيعية ليخترق الحقل الأدبي والنقدي، ويأخذ موقعاً فاعلاً ضمن المفاهيم المركزية التي أعادت تشكيل النظرية الأدبية الحديثة، لقد عُرف هذا المفهوم في حقل المعرفة بـ"هجرة المصطلح"، حيث انتقلت العديد من المفاهيم من العلوم الصلبة (كالفيزياء، والبيولوجيا، والرياضيات) إلى العلوم الإنسانية، ومنها إلى النقد الأدبي، وهو ما أتاح للأدب أن يُعيد بناء أدواته المفهومية والمنهجية في ضوء هذا التداخل الخصب.

وهكذا لم يعد "التجريب" حكراً على الحقول العلمية، بل بات يُوظف داخل الخطاب النقدي والأدبي، سواء في الشعر أو النثر، بوصفه نسقاً يعكس إرادة في الاختبار وكسر النمط، وسعيًا واعيًا نحو تجاوز القوالب الجاهزة. غير أنّ ثمة خلطاً شائعاً عند البعض بين مفهومي "التجربة" و"التجريب"، رغم كونهما مشتقين من الجذر ذاته (ج-ر-ب)، إلا أن بينهما فروقاً دلالية جوهرية، فيرى محمد بنيس "أن التجربة لا تتحقق إلا في النص، أي أن النص هو المؤشر الوحيد على تحقق التجربة"¹ في حين أن مصطلح التجريب مرتبط بالفكر الطلائعي.² وإذا نحن بحثنا في التجريب كمفهوم نجده لا ينطلق من معاشية داخلية أو تفاعل وجداني فحسب، بل من وعي جمالي وثقافي يسعى إلى زعزعة الثابت وابتكار أشكال جديدة للتعبير.

ويفرق سعيد يقطين في هذا السياق بين التجربة والتجريب فيقول: "إن التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات والموضوع ودون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل"³، مما يعني أن التجربة ترتبط بالخبرة الشعورية والوجدانية، بينما التجريب يرتبط بالرؤية المتجاوزة والتمثل الفني للواقع، وبمحاولة كسر النمط التقليدي وابتداع بدائل إبداعية، وهو ما عبّر عنه أدونيس حين جعل مصطلح التجريب بمحاذاة التجاوز بل مرادفاً له فيعرفه على أنه "عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهو تجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة لصنع المستقبل لا وفقاً لحاجته فحسب بل لرغبته أيضاً"⁴

من هذا المنظور، لا يكتفي التجريب برفض الموجود، بل يسعى إلى تقويضه وتجاوزه عبر التفكير المختلف، والممارسة الشعرية المتجددة التي لا تركز إلى المؤلف، بل تسعى إلى إنتاج خطاب مغاير، فالأدب من دون تجريب يتحول إلى منظومة ميتة، فاقدة للنفض والتجدد، ولهذا يقال أن "الأدب يموت دون تجريب"⁵، لأنه

يتكلّس داخل الأشكال الجامدة والأنماط السائدة، ما لم يتجاوزها باتجاه إنتاج أشكال إبداعية جديدة تستجيب لتحولات الواقع وقلق الذات.

من هنا، فالتجريب في الأدب عامة، وفي الشعر بخاصة، هو ممارسة جمالية وفكرية تعني في جوهرها، "الخروج الدائم من طرق التعبير المستقرة التي تحوّلت إلى قوالب، وابتكار طرائق جديدة تعيد للواقع طابعه الإبداعي والحركي"⁶، وهو ما يجعل من التجريب انفتاحاً دائماً على المفاجأة والاختلاف، لا على التراكم أو التقليد، كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، مؤكدين أن الإبداع التجريبي هو انبثاق دائم لا يعرف الاستقرار، ولا يلتزم منهجية مسبقة، بل يتحرك في فضاء الاحتمال والاختبار والابتكار.

وفي ضوء هذه الرؤية، يمكن القول إن القصيدة الجزائرية، التي تشكل محور هذه الدراسة، قد خضعت في بعض تمثلاتها للتجريب على مستوى المضمون، لكنها ما تزال - في كثير من تجاربها - حبيسة الأشكال التقليدية، وهو ما يستدعي مساءلة الأنساق الأسلوبية التي أعادت إنتاج النص، واستكشاف مدى حضور التجريب بوصفه نسقاً بنيوياً ورؤية إبداعية تسعى إلى خلق كتابة شعرية جديدة تُجدد الأدب وتبعث فيه الحياة. رغم ما شهده الشعر العربي في المشرق من تحولات بنيوية عميقة مست شكل القصيدة ومحتواها، فإن التجربة الشعرية الجزائرية، خاصة في مراحلها الأولى، ظلت محافظة إلى حد بعيد من حيث البناء الشكلي، فغالباً ما انحصر التجريب - إن وُجد - في مستوى المضمون دون أن يطال الأنساق الإيقاعية أو البنيات الشكلية للنص، وقد أشار بعض الدارسين إلى هذا التفاوت، مؤكدين أن "القصيدة العربية في المشرق أحرزت تقدماً خطيراً زعزع البناء الشكلي لها، في حين بقيت حال التجربة الشعرية في الجزائر محافظة في البناء الشكلي"⁷ ويُعزى هذا التأخر النسبي في خوض مغامرة التجريب الشكلي إلى طبيعة الظرف التاريخي والسياسي الذي عاشه الشاعر الجزائري في مرحلة الاستعمار، حيث كان الشعر يحمل وظيفة تعبوية مباشرة، ويُنظر إليه كأداة نضالية أكثر منه فضاءً فنياً للتجريب والتجاوز. ومن هنا، ركّز الشاعر آنذاك على نقل معاناة الواقع وأوجاع الإنسان الجزائري تحت وطأة الاحتلال، فغلبت على قصائده النزعة الإيديولوجية المباشرة، وانصب اهتمامه على المضامين الوطنية والقومية دون أن يُعبر كبير اهتمام للبحث في بنية الشكل أو جماليات التعبير. وبهذا المعنى، أصبح - كما تقول بعض القراءات النقدية - مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر، لا بأسئلة الإبداع والفن.

ولم تكن هذه المرحلة، بحسب بعض النقاد، سوى امتداد لنمط من الكتابة الشعرية التي سارت إلى جانب النشاط الوطني، دون أن تتقدمه أو تُمثّل طليعة فكرية فنية متمردة على السائد، وبذلك تأخرت لحظة الانفجار الجمالي، التي بدأت ملامحها تظهر لاحقاً مع جيل الثمانينيات والتسعينيات، وهو الجيل الذي شهدت فيه القصيدة الجزائرية طفرة نوعية على مستوى اللغة والبنية والشكل. لقد سعى هذا الجيل إلى استشراف آفاق جديدة، فبدأ النص الشعري الجزائري المعاصر يتحرّر تدريجياً من ثقل التقليد، ويتجاوز القوالب المستقرة بحثاً

عن أشكال تتناسب مع تحولات المجتمع ورهانات الحداثة، وهنا ظهرت بوادر التجريب لا كمظهر تمرد عابر، بل كممارسة واعية تسعى إلى خلق نص جديد يستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي، ويجسّد توتر الذات في لحظتها التاريخية الخاصة.

وفي هذا السياق، تبرز تجربة الشاعر عمر أزراج باعتبارها نموذجًا مهمًا في مسار التحول الشعري، إذ ينتهي أزراج إلى الجيل الذي جاء بعد الاستقلال، لكنه لم يركن إلى الخطاب الشعري التقليدي، بل خاض مغامرة التجريب على مستويات عدة: في الإيقاع، وفي اللغة، وفي بنية النص وتكوينه الرمزي، وقد جاءت قصيدته "العودة إلى تيزي راشد" كمثال دالّ على هذه الممارسة الشعرية المتجددة، مما يجعلها مناسبة للتحليل في إطار هذه الدراسة، التي تتوخّى تفكيك الأنساق التجريبية داخل النص، وتتبع الأبعاد الجمالية والثقافية الكامنة فيه.

وقبل اللجوء إلى الدراسة التحليلية لقصيدة "العودة إلى تيزي راشد"، لا بد من التوقف عند بعض الملامح الفكرية التي تشكّل الخلفية الضرورية لفهم المشروع الشعري لصاحبها، فالشاعر عمر أزراج يُعدّ من أبرز الأصوات الشعرية الجزائرية التي انخرطت في تجربة التجريب منذ ثمانينيات القرن الماضي، وهو من القلائل الذين واصلوا تطوير مشروعهم الشعري ضمن رؤية حدائية واعية تجمع بين الانشغال الجمالي والتورط في أسئلة الذات والمكان والسياسة، وقد تميّزت تجربته الشعرية بنفّس متمرد، يراهن على كسر القوالب السائدة والبحث عن آفاق جديدة للقول الشعري، وقد تُرجمت بعض قصائده إلى أعمال موسيقية، كما هو الحال مع قصيدته "إذا عدت" التي لحنها وغناها الفنان المصري محمد الحلو. وقد حاز سنة 1994 على جائزة اللوتس الأفروآسيوية للأدب، التي يمنحها اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا، في اعتراف رمزي بمكانة تجربته الأدبية.

و تعد قصيدته "العودة إلى تيزي راشد"، المنشورة سنة 1984 ضمن الديوان الذي يحمل الاسم ذاته، نموذج يجسّد - على نحو بارز - الخصائص الأسلوبية والأنساق التجريبية التي تُميز المشروع الشعري لأزراج، فالقصيدة كُتبت في سياق زمني شهد فيه الشعر الجزائري تحولات جمالية عميقة، خاصة مع بروز جيل الثمانينيات الذي بدأ يعي ضرورة القطع مع التعبيرات المألوفة، والانفتاح على أنماط مغايرة من الكتابة، تستثمر طاقات الشكل الشعري وتُعيد مساءلة اللغة في علاقتها بالذات والواقع.

وفي هذا السياق، يُشير بعض النقاد إلى أن مرحلة الثمانينيات شهدت صعودًا لتيار شعري جديد يُراهن على التجريب بوصفه ضرورة إبداعية نابعة من وعي حاد بوجود تجاوز منجز السبعينيات، والاشتغال على الاحتمالات التعبيرية التي يتيحها الشكل حين يُوظّف بدكاء وجراءة، ولا عجب أن يتخذ عمر أزراج من التجريب أفقًا مهيمنًا على ممارسته الشعرية، إذ تتبدى في قصيدته المختارة نزعة واضحة إلى التفكيك والتركيب، وتوظيف آليات تعبيرية متحررة من قيود النسق الكلاسيكي، سواء على مستوى الإيقاع، أو بناء الصورة، أو التعامل مع اللغة كفضاء مفتوح على الاحتمال والتأويل.

إننا، من خلال تحليلنا التطبيقي لهذه القصيدة، لا نسعى فقط إلى تتبع ملامح التجريب داخل النص، بل إلى استكشاف الرؤية الشعرية التي تنتظم خلفه، والتي تمنح هذا التجريب عمقه الدلالي ومبرراته الفنية، وتجعل من "العودة إلى تيزي راشد" نصًا يستحق أن يُقرأ بوصفه نموذجًا تحويليًا في مسار الشعر الجزائري المعاصر.

3- مقارنة تطبيقية في قصيدة "العودة إلى تيزي :

1) قراءة في عنوان القصيدة:

تتجلى في اختيار الشاعر عمر أزراج لكلمة "تيزي" - في عنوان قصيدته "العودة إلى تيزي راشد" - دلالة مركبة لا تخلو من قصدية فنية وثقافية، فالشاعر لا يطرح اسم المكان كإشارة جغرافية محايدة، وإنما يوظفه بوصفه علامة دلالية تستنفر الذاكرة الفردية والجمعية، وتثير في ذهن المتلقي سلسلة من الانطباعات المرتبطة بالمكان، في بُعد الجغرافي، والهوياتي، والتاريخي، وحتى السياسي، والملاحظ أن المكان في القصيدة الجزائرية قد حاز على نصيبه الوافر فنجد قصيدة "الصعود إلى قمة الونشريس" للشاعر عبد القادر رابحي تشير في عنوانها إلى مكان والأمر نفسه مع الشاعر عز الدين ميموبي في قصيدته "في البدء كان أوراس"، وقصيدة الشاعرة أحلام مستغانمي في قصيدتها "عيد سعيد أيتها الأرض" وكلها عناوين لشعراء جزائريين يشيرون إلى أماكن محددة، ولعل هذا خاصية تميزت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى جانب خاصية الزمان أيضا.

وبالعودة إلى تيزي راشد نجدها ليست مجرد بلدية تنتمي إلى ولاية تيزي وزو فحسب، بل تقع في قلب منطقة القبائل الكبرى، التي ارتبطت تاريخيًا بمقاومة الاستعمار، وبالتمرد على المركز، وبال دفاع المستميت عن الخصوصية الثقافية واللغوية الأمازيغية، ومن هنا فإن الإحالة إلى تيزي راشد، القريبة مكانيًا ونفسيًا من بني مليكش، مسقط رأس الشاعر الواقع في منطقة القبائل الصغرى بولاية بجاية، ليست فقط إحالة جغرافية، بل ترميزًا لهوية مشتركة، ولسياق ثقافي مُعقد، ظلّ يحفر في الذاكرة الجزائرية منذ ما قبل الاستقلال، وحتى عقود ما بعده.

إنّ الشاعر، من خلال هذه الإحالة، يسعى إلى خلق أفق شعري تشاركي، يتفاعل فيه المتلقي مع المكان بوصفه رمزًا، ويستدعي عبره خريطةً من الذكريات، والانفعالات، و التمثّلات الثقافية، مما يُفضي إلى توسيع دائرة التأويل والانخراط في لعبة القراءة، وهو ما يُندرج ضمن مفهوم الشعرية بمعناها الحديث، فالاسم "تيزي"، الذي يعود في أصله الأمازيغي إلى معنى "المرتفعات" أو "الفتحات الجبلية"، لا يحيل فقط إلى طبيعة تضاريس المنطقة، بل يحمل أيضًا شحنةً رمزية ترتبط بمفهوم العلو والحرية والانعتاق.

وبحسب بعض التأويلات اللسانية والتاريخية، فإنّ سكان هذه المناطق ينحدرون من أصول بربرية، والبربر - أو الأمازيغ - يُطلق عليهم لقب "الرجال الأحرار"، وهي دلالة تُضيف للمكان قيمة رمزية تتقاطع مع مضمون

القصيدة وغاياتها، كما أن "تيزي" تحيل ضمناً إلى موطن المقاومة والكرامة، وإلى البعد الجمعي المرتبط بالهوية الثقافية التي لطالما اصطدمت بسلطة المركز، سواء في زمن الاستعمار أو بعد الاستقلال، في زمن الحزب الواحد الذي شكّل في نظر الشاعر، صورةً جديدة من الاستبداد.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن اختيار الشاعر لهذا المكان تحديداً، في لحظة شعرية مشحونة، يندرج ضمن إستراتيجية رمزية، تعكس تموضعه النقدي إزاء السلطة، ورغبته في العودة إلى الجذور، لا بوصفها حنيناً بريئاً، بل باعتبارها أداة مقاومة وتحرر. وهنا يتخذ المكان معنىً مركباً:

فهو موطنٌ جغرافيٌّ ارتبط بالانتماء الأول، وهو حيّزٌ رمزيٌّ يعبر عن نقاء الأصل ومكانة الذاكرة وهو فضاءٌ شعريٌّ يفتح على أفق نقدي، يفضح القهر السياسي والاجتماعي الذي عاشته الجزائر بعد الاستقلال.

ويبدو هذا البعد السياسي جلياً من مطلع القصيدة، إذ لا يتردد الشاعر في كشف التوتر بين المكان النقي والسلطة الملوثة، فيصرّح – بوضوح فجائي – مخاطباً السلطة الحزبية الحاكمة:

"أيها الحزب الذي حوّل الأرض دموعا"⁸

وهو بيت شعري صادم يتصدّر النص، ويعلن عن التوتر البنيوي الذي سيحكم القصيدة، حيث تتحول الأرض – الوطن، المكان، الجذور – من فضاء للانتماء والأمان، إلى فضاء للحزن والانكسار، وبذلك تتقاطع العتبة النصية (العنوان) مع أولى وحدات النص، في توليد جدلية العودة/المنفى، الأصل/الاغتراب، الحرية/القمع، وهي الجدلية التي ستؤطر لاحقاً كل بنية القصيدة، وتمنحها خصوصيتها التجريبية والجمالية.

2) البعد السياسي ودوافع الكتابة: قراءة في خلفية القصيدة:

لا يلبث الغموض الكامن في عنوان القصيدة "العودة إلى تيزي راشد" أن يتبدّد مع ولوج القارئ إلى الأسطر الأولى منها، حيث يفاجئه الشاعر بنداء مباشر وساخر إلى الحزب السياسي الوحيد الذي حكم الجزائر بعد الاستقلال – حزب جبهة التحرير الوطني – متهماً إياه ضمناً بتحويل الوطن إلى فضاء للدموع والانكسار، بدلاً من أن يكون فضاءً للكرامة والعدالة التي وعد بها الشعب ذات ثورة، وهنا تنكشف منذ البداية، الخلفية السياسية التي أطّرت لحظة الكتابة، والدافع الثاوي خلف هذا النص، الذي يتجاوز البوح الذاتي إلى مستوى النقد الصارخ لسلطة أحادية اختزلت الوطن في جهاز بيروقراطي عقيم.

فحزب جبهة التحرير، الذي انبثق من رحم الثورة لم يعد في نظر أزراج، سوى واجهة شكلية تُخفي خلفها سلطة قمعية متمركزة في أجهزة الدولة الأمنية والسياسية، لقد أفرغ من مضمونه التحرري الأول، وتحول إلى أداة للتبرير والتعبئة، تنحني كل مرة للمرحلة، فتُعدّل الدساتير، وتُشرّع السياسات وفق متطلبات البقاء السلطوي، لا وفق مبادئ الحرية والديمقراطية.

ومن هنا يتخذ الخطاب الشعري طابعاً احتجاجياً، حيث تتجلى نبرة الغضب والمرارة في أبيات من القصيدة، يقول فيها:

أيها الحزب الوحيد

أدرك الشيب الصغار

أيها الحزب الوحيد

غزت النار الديار

أيها الجالس كالفقر علينا

أيها الواحد كالقفر فإننا

نرفض النزهة في السجن والإنجاب في المنفى المشجر.⁹

إنّ هذه الأبيات تشكّل تجلياً واضحاً لوعي الشاعر بدور الكلمة الشعرية في مقاومة القمع، وتؤسس لنموذج من القصيدة السياسية غير التقليدية، حيث تنصهر الذات الشاعرة مع همّ الجماعة، وتتحول القصيدة إلى صرخة احتجاج وتوق إلى حرية مغتصبة، فالشاعر هنا لا يكتفي بتوصيف الواقع، بل يُدين بشكل صارخ، في لغة مشحونة بالسخرية والتمرد، سلطوية الحزب التي أرهقت الوطن، وقتلت الحلم التحرري الذي تأسست عليه الدولة الوطنية.

3) التجريب على مستوى الشكل: نحو هندسة إيقاعية مغايرة :

في ضوء هذا الغليان السياسي والاجتماعي، تتخذ تجربة عمر أزراج موقعاً واضحاً ضمن مشاريع التجريب الشعري التي لم تكتف بتغيير الموضوعات والمواقف، بل عمدت أيضاً إلى تفكيك البنى الشكلية التقليدية التي كبلت القصيدة العربية لعقود لقد فرضت الحاجة إلى التعبير عن التجربة المغايرة أنماطاً جديدة من الكتابة الشعرية، تتجاوز الأنظمة الهندسية المغلقة للقصيدة العمودية، وتُفسح المجال لمرونة فنية تُوازي ما تشهده الذات والمجتمع من تحولات.

فقد أدرك الشعراء أن النموذج الكلاسيكي، بما يحمله من انتظام وزني وصلابة معمارية، لم يعد قادراً على استيعاب الدفقة الشعورية المنفلتة، ولا التعبير عن القلق المعرفي والوجودي الذي يعصف بالشاعر المعاصر، ومن هذا المنطلق بدأت القصيدة الجزائرية – شأنها شأن التجارب العربية الأخرى – تتجه نحو كسر الأطواق العروضية التقليدية، واستثمار إمكانات شعر التفعيلة، الذي يمكّن الشاعر من تكسير النسق، وخلق إيقاع داخلي بديل، ينبثق من التجربة نفسها لا من قوالب موروثية.

وقد أشار النقاد إلى أن هيمنة الوزن والقافية على القصيدة العربية استمرت طويلاً، لكنها تعرضت لتحولات جوهرية، أهمها الانتقال إلى نظام التفعيلة، والارتكاز على البحور الصافية، مع استثمار الرخص العروضية بما يتيح ذلك من حرية في البناء¹⁰

وعليه، فقد كان التحرر من سلطة الشكل القديم أول بوابة ولج منها الشاعر الجزائري إلى عالم التجريب، ولم يعد الإيقاع الخارجي غاية في حد ذاته، بل أصبح واحداً من مكونات النص التي يُعاد تشكيلها لتنسجم مع ما يفرضه الداخل الدلالي، وقد مَسَّ هذا التجريب مستويين أساسيين في البناء الشعري:

1. الإيقاع الخارجي: من حيث التخلص من وحدة البحر الكامل، والانفتاح على إيقاعات مركبة أو مرنة، مع تراجع حضور القافية الموحدة.

2. الإيقاع الداخلي: من حيث توظيف التكرار بأنواعه (الصوتي، اللفظي، التركيبي)، واعتماد التورية والجناس واللعب على الحقول المعجمية، بما يعيد تنعيم النص من داخله.

إنَّ شعرية أزراج، بهذا المعنى ليست مجرد رفض للشكل القديم، بل هي بحث واعي عن إيقاع ينبع من القلق، لا من الانتظام، ومن التجربة، لا من النموذج وهذا ما يجعل من قصيدته "العودة إلى تيزي راشد" نموذجاً دالاً على وعي جديد بالإيقاع بوصفه مكوناً حيويًا في كتابة القصيدة الحديثة.

4) التجريب في البنية الإيقاعية: بين انتظام النقر وتكامل النسيج الشعري :

من أبرز السمات التي تميز قصيدة "العودة إلى تيزي راشد" عن غيرها من النصوص التقليدية، ذلك الاتساق المتين بين إيقاعها الخارجي وتوترها الداخلي، حيث تتشكل القصيدة من لحمة وسداة شعريتين متصلتين، يصعب التوقف النغمي والدلالي عند أي مقطع جزئي من دون الشعور بوجود خلل في بنية المعنى¹¹، وهذا ما يمنح النص طابعاً عضويًا متكاملًا، يجعل من كل وحدة داخلية جزءًا لا يتجزأ من كيان شعري نابض بالحياة.

وقد اعتمد عمر أزراج في هذه القصيدة على نظام التفعيلة، متمثلًا في التفعيلتين "مستفعلن" و"مفتعلن"، وهما من التفعيلات التي تتسم بحيوية إيقاعية خاصة، نظرًا لما تحتويه من نقرات منتظمة ومتفاوتة الزمن، فالتفعيلة الأولى "مستفعلن" تتكون من سببين خفيفين (0/ 0) ووتد مجموع (0//)، أي ما يعادل أربع نقرات إيقاعية، تتوزع بين السبب والوتد، ويُلاحظ أن النقرتين الأوليين تمثلان مدًا زمنيًا أطول نسبيًا، ما يمنح الإيقاع نوعًا من التوازن والتمدد، في حين أن النقرتين الأخيرتين تتسارعان لتخلقان نهاية موسيقية أكثر توترًا، وهو ما يخلق تباينًا داخليًا يُثري النغمة ويعكس التوترات الدلالية في النص.

هذا التوازن الدقيق بين النقرات والتفعيلات لا يكتفي بتحديد المفاصل الموسيقية الخارجية للنص، بل يتعداها إلى الانسجام الصوتي الداخلي الذي يشكّل النسيج السمعي للقصيدة، إذ تتفاعل هذه العناصر مع

حضور التكرار اللفظي والصوتي، ومع الإيقاعات الحسية الناتجة عن التوازي التركيبي، لتعزز إيقاعاً داخلياً خفياً، يتماشى مع التجربة الوجدانية والسياسية التي يعبر عنها الشاعر.

إنّ اختيار "مستفعلن" و"مفتعلن" لم يكن خياراً اعتباطياً، بل يدخل ضمن استراتيجية إيقاعية تعكس وعياً تجريبياً بطبيعة العلاقة بين الوزن والدلالة، حيث تصبح الموسيقى الشعرية أداة تعبيرية بقدر ما هي جمالية، فالنقرات الأربعة على تباينها الزمني، لا تخلق مجرد إيقاع سطحي، بل تبني تصعيداً داخلياً يتناغم مع منطق الاحتجاج ونبض التوتر في القصيدة، وهو ما يعزز طابعها التمردى والطلائعي.

ومن خلال هذا الوعي بالبنية الإيقاعية، يتجلى أحد أوجه النسق التجريبي في الشعر الجزائري المعاصر، حيث لم يعد الشاعر يذعن لقوالب وزنية جاهزة، بل يتعامل مع التفعيلات بوصفها مادة خاماً قابلة للقولبة بحسب منطق القصيدة ومزاجها النفسي، وهو ما يرسّخ مفهوم القصيدة المتحوّلة أو المفتوحة، التي ينمو فيها الإيقاع من الداخل، لا يُفرض عليها من الخارج.

5) التجريب الإيقاعي في قصيدة "العودة إلى تيزي راشد": من كسر العمود إلى تنويع النغمة الداخلية:

لقد انفتحت القصيدة الجزائرية المعاصرة، وعلى وجه الخصوص في تجربة عمر أزراج، على آفاق إيقاعية جديدة تجاوزت عمود الشعر التقليدي الذي يقوم على ثنائية الصدر والعجز، والالتزام الصارم ببحر وقافية موحدتين. وهو ما يبدو جلياً في قصيدة "العودة إلى تيزي راشد"، حيث لا نجد أثراً واضحاً للبنية الشعرية الكلاسيكية القائمة على البناء العمودي، وإنما نظماً حرّاً أقرب إلى شعر التفعيلة، الذي يتيح للشاعر مساحة أوسع من الانزياح الإيقاعي والدلالي، دون أن يفقد النص تماسكه الفني ووحدته الموسيقية.

وقد مثّل ظهور شعر التفعيلة، حركة دعت إليها ضرورات الزمن ومتطلبات التعبير عن الراهن، كما ترى نازك الملائكة وليس قطعاً مع الماضي ونبذاً له، بل محاولة لإيجاد أسلوب جديد يُوقف إلى جوار الأسلوب القديم، ويُستعان به على التعبير عن موضوعات العصر المعقدة، إلا أن خصوصية التجربة الجزائرية جعلت هذا التحول الإيقاعي يتأخر مقارنة بنظيرتها في المشرق العربي، نتيجة الظروف السياسية والتاريخية التي مرت بها البلاد، وهو ما جعل أغلب الشعراء يُغلبون البعد المضموني – الوطني والنضالي – على الجوانب الشكلية، كما سبق بيانه.

ويمكن أن نرصد في قصيدة أزراج تفاوتاً في طول المقاطع الشعرية، مما يعكس انعتاق الشاعر من "إكراهات التوازن الشكلي"، فنراه في أحد المقاطع يقول:

في الجهات الست أعوي: لماذا لم يخطبوا للنساء

جبة الماء وزهر الضوء في ليل المصير؟

العصافير سماوات وتَفَاح القرى يسرق في الفجر وسحر نبذ العمر يسقى للنسوة في السوق

وفي الحقل الذي مدَّ إلى الفلك الشراع.

حان لي يا أهل " تيزي راشد " الأفيون والحَيِّ وأغصان الشَّعاع¹²

هذا التفاوت الكمِّي بين الأسطر يعكس محاولة واعية لتفكيك النموذج التقليدي، وبناء قصيدة تتنفس بحرية أكبر، وتتخلص من سطوة التناظر الهندسي، كما أن الشاعر يسعى إلى أن يخضع شكل القصيدة لمنطق الفكرة والانفعال لا العكس، وهو ما يكرّس من داخل النص حضورًا واضحًا لنسق التجريب، بوصفه تجاوزًا واعيًا لا ترفًا شكليًا.

1. الإيقاع الداخلي: من التوازي إلى شعرية التكرار

أما على مستوى الإيقاع الداخلي، فقد أولى الشاعر اهتمامًا واضحًا للصياغات الصوتية والإيقاعية التي تنبع من داخل النص ذاته، أي من تلك العناصر الخفية التي تمنح القصيدة موسيقاها "المهموسة" بحسب تعبير البلاغيين العرب، والتي تنبع من تناغم الحروف، وتكرار المقاطع الصوتية، والتقارب التركيبي والدلالي. وقد تجلت إحدى أهم الوحدات الإيقاعية في قصيدة أزراج في التكرار الصوتي، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع: في طريقي نحو تيزي راشد الزهو

وأجراس الكرز

أوقفتني نسوة القرية قرب النبع. كان الفجر عنقود عسل

ويمامات قبل

بغثة غنين لي: فلتقترب يا أيها المدمن بستان الجفون وصفصاف الجسد

وصدى الخلخال يرعى نساء الزبد

وكواليس قصور الحكم في الحزب والدولة، عد نحو البلد.¹³

إنَّ تكرار حرف السين في (أجراس - النسوة - عسل - بستان - الجسد - نساء - كواليس) يُعد تكرارًا صوتيًا دالًّا، إذ ينتمي هذا الحرف إلى مجموعة الحروف المهموسة التي ترتبط عادةً بالرهافة والحزن والتأمل، وقد وظف أزراج هذا التكرار ليُضفي على النص نبرة حزينة مرهفة، توازي السياق العام للقصيدة الذي يعبر فيه عن خيبة الأمل والخذلان من سلطة الحزب الواحد، واستلاب الحرية بعد الاستقلال، تمامًا كما كان الاستعمار في السابق.

وهذا الحضور للتكرار الصوتي ليس مجرد حيلة بلاغية، بل هو جزء من البنية الدلالية للنص، حيث يتحول الصوت إلى حامل للمعنى، وحيث تشتبك البنية الموسيقية بالتجربة الشعورية، في توليفة تجريبية تعزز من تماهي القارئ مع الوجدان الشعري.

إنّ التمازج بين هذه العناصر، من كسر النموذج الكلاسيكي، واختيار تفعيلات محددة بدقة، واستثمار التكرارات الصوتية، كلها تؤكد أنّ عمر أزراج ينتمي إلى تيار شعري واعي بالتجريب لا يتوقف عند المظهر بل يتغلغل إلى العمق، وهو ما يجعل من قصيدة "العودة إلى تيزي راشد" نموذجاً تطبيقياً حياً على تحولات النسق الشعري الجزائري المعاصر.

2. الإيقاع الداخلي: التجريب بين التكرار والموازنة والجناس

لا يقلّ الإيقاع الداخلي أهمية عن الإيقاع الخارجي في إضفاء البنية الموسيقية على النص الشعري، بل يمكن القول إنّ الإيقاع الداخلي هو الذي يمنح القصيدة عمقها الشعوري وتماسكها النفسي، إذ ينبع من البنية الصوتية والدلالية للغة، ويتحقق عبر آليات متعددة منها: التكرار اللفظي، الموازنة، والجناس، وهي أدوات لا تُستعمل تزيينياً بقدر ما تُوظف بوصفها حوامل دلالية وشعرية.

3. التكرار اللفظي:

يعدّ التكرار من أبرز الوسائل الإيقاعية التي لجأ إليها أزراج، ليس فقط لإحداث موسيقى داخلية، بل لتوكيد المعنى وإبرازه، كما في قوله:

أيها الحزب الذي يدعى الوسط

إنّ شعبي قد قنط

كلّ شعبي قد قنط

صدق الكافر بالجنة إن كان بها قواد وشرطي ولصّ وسوط¹⁴

يتكرر لفظاً "شعبي" و"قد قنط"، وهو تكرار واعٍ يخدم التوكيد الدلالي والانفعالي، فالياء في "شعبي" تشي بانتماء وجداني شديد، وتنقل صورة الشاعر المتماهي مع الجماعة المتألمة، كما أنّ التكرار في "قد قنط" لا يفهم إلا في سياق الإصرار على الإدانة والاحتجاج، حيث يتحول الفعل إلى شعار يعكس درجة اليأس الشعبي العارم من الواقع السياسي المتردي. إنّ هذا التكرار يُسهّم في خلق إيقاع نفساني يتماهى مع المضمون السياسي الناقم في القصيدة.

4. الموازنة:

يقصد بالموازنة التساوي أو التشاكل بين الألفاظ من حيث الوزن والنسق الصرفي، وهي تقنية تمنح القصيدة توازنًا صوتيًا يعزز انسجامها الكلي، يقول ابن الأثير الموازنة: هي أن تكون ألفاظُ الفواصل من الكلام المنثور متساويةً في الوزن¹⁵

وقد لجأ أزراج إلى هذا النسق الإيقاعي بذكاء، كما يتضح في هذا المقطع:

أذهب الآن بعيداً في الهوى، أشعل البركان في "قصر العقارب"

أوقظ الأرنب وسلحه كي يغدو محارب

ضد اللص والقص، علمه سحر البحر الذي يغوي القوارب

إنه الطوفان فلا شيء يعصم الطغيان، لا النهر ولا ذيل السحائب

ولا البر، ولا القصر، ولا سجن المناصب

أيها الحزب الذي فرخ قطعان الطحالب

أيها الحزب الذي قيد ريش النبع وزند التاريخ مهلاً فالجبال تلد الأنهار فتعلو ثم تعلو فوق كئيبان المخالب¹⁶ في هذا النص، نجد موازنة وتكرار لتراكيب لها نفس الحرف مثل (العقارب، محارب، القوارب، السحائب، المناصب، الطحالب، المخالب)، مما يخلق توازنًا صوتيًا دقيقًا يحدث وقعه الموسيقي على المتلقي، كما أن هذه الكلمات تنتمي إلى حقل دلالي ساخر ومفزع ينسجم مع لهجة السخرية المريرة والاحتجاج اللاذع على تردي الواقع السياسي فالعقارب يقصد بها أعضاء الحزب ومشاركيه فهو يدعو إلى انتفاضه ومحاربة له، لاسيما بعد ما فرخ هذا الحزب أحزاباً أخرى أسماها بالطحالب للدلالة على ضعفها وعدم تجذرها وثبوتها، وهي في حقيقة الأمر ليست سوى امتداد له، الغرض منها ذر الرماد في أعين الشعب كي يخيل له أن هناك تعددية حزبية مناقضة وديمقراطية.

5. الجناس:

يُعد الجناس من أبرز المحسنات اللفظية التي تُضفي بعداً إيقاعياً وجمالياً على الخطاب الشعري، و يكون في تشابه كلمتين صوتياً واختلافهما دلاليًا.

لكن الملاحظ أن الشعر الجزائري المعاصر، وفق ما تقف عليه الدراسات، قد أعرض عن الإفراط في استخدام الجناس، ليس تهويناً من قيمته البلاغية، بل لأن الشعراء غالباً ما جنحوا إلى القيم الصوتية الجديدة التي يمنحها التكرار الإيقاعي والتركيب المجازي والانزياح الدلالي، لا الزخرفة اللفظية الصرفة، ولعل هذا ما دفع

د- سارة خروب أنساق التجريب في الشعر الجزائري المعاصر : مقارنة تطبيقية في قصيدة "العودة إلى تيزي راشد لعمر أزراج"

بعض النقاد إلى القول إن الشعراء الجزائريين لم يولوا التجنيس عناية خاصة، بل جاءت كل مظاهره بعفوية تخدم المعنى لا الزينة¹⁷

ويُعزى هذا النفور من الجناس، في أحد أبعاده، إلى طبيعة الشاعر الجزائري بوصفه ابن بيئة مضطربة سياسيًا واجتماعيًا، تضعه أمام هموم وطنية وثقافية ثقيلة، فتجعله أكثر انشغالًا ببلاغة التأثير والتبليغ منه بالتفاح والتجميل، وقد قال أحد النقاد في هذا السياق إنَّ الشاعر الجزائري "لا يعمل على اقتناص الألفاظ البديعية بقدر ما يهيمه أن تصل رسالته بوضوح وصدق"¹⁸

ومن أمثلة الجناس في قصيدة العودة إلى تيزي راشد نجد قول الشاعر:

لم تسعك الطرقات

والقطارات وأمواج الإذاعات

ولبلاب الشفاء المائله

لم تسعك نقطة أو فاصله

فلمن تحكي إذن دهشتك القصوى؟

لماذا تنسج الروح دخانا؟

ولماذا غادروا الحلم وقرط العاشقه ؟

ولماذا استسلموا أو صعدوا خيط الوظيفة؟

فلمن تحكي إذن قصة أشجان الطفوله؟

إنني أسأل أسراب الحمام:

فلماذا لم يعد سحر الكلام

خبزة أو مزرعة ؟

ولماذا مرقوا ، ليلا ، مناديل اليمام.¹⁹

نجد في هذه المقطوعة كلمات تكاد تتشابه مثل : (الطرقات ، القطارات ، الإذاعات ، وكذلك غادروا ، استسلموا ، صعدوا ، وكلمة الحمام والكلام) وهي في أوجه تحسين الكلام جناس غير تام أو جناس ناقص : هو ما

اختلف في واحد من الأمور الأربعة (نوع الحروف ، شكلها ، عددها ، ترتيبها)، وقد أدى هذا الجنس دور تقوية فاعلية المعنى من التجانس الصوتي القائم بين اللفظتين والشاعر الجزائري المعاصر لا يكثر من الجنس ولا يولييه اهتماما ، لأنه يسعى إلى تحقيق النغم في البيت الخطي أو القصيدة على عكس القصيدة العمودية التي تقوم على النغم والإنشاد²⁰.

خاتمة :

يتبين من خلال ما سبق أن الإيقاع في قصيدة "العودة إلى تيزي راشد" لم يكن مجرد بنية صوتية مصاحبة، بل شكلاً من أشكال التجريب الشعري الواعي، تم من خلاله تفكيك النموذج العمودي، وبناء نمط تعبيرى جديد يستند إلى شعر التفعيلة، ويتغذى من التكرار والموازنة والتوتر النغمي الداخلي. وهو ما يُرسّخ حضور أزراج بوصفه شاعراً من جيل ما بعد الاستقلال، يتخذ من القصيدة منبراً للاحتجاج، ومن التجريب وسيلة للتجاوز الجمالي والسياسي في آن.

من خلال دراستنا وقراءتنا للشعر الجزائري المعاصر واتخاذنا قصيدة الشاعر أزراج نموذجاً يمثلها، فإنه يمكننا أن نقول أن القصيدة الجزائرية قد شهدت تطوراً كبيراً حصل في بنيتها سواء على مستوى شكلها أو مضمونها جعلها تستجيب لروح العصر ولشروط الحداثة المنشودة.

هوامش وإحالات المقال

- ¹ - ينظر، محمد عدنان، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر الرباط، ط1، 2006، ص13.
- ² - ينظر، محمود الضبع، اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، العدد 58، ص202.
- ³ - المرجع نفسه، ص12.
- ⁴ - أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005، ص148.
- ⁵ - محمد عدنان، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ص14.
- ⁶ - أدونيس، زمن الشعر، ص148.
- ⁷ - ينظر، الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1930 م - حتى سنة 1954 م، ص195.
- ⁸ - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2007، ص139.
- ⁹ - المصدر نفسه، ص145.
- ¹⁰ - ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص213.
- ¹¹ - ينظر، مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر بين "التجريب والمغامرة، منشأة المعارف، 1998، ص135.
- ¹² - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، ص145.
- ¹³ - المصدر نفسه، ص145.
- ¹⁴ - المصدر نفسه، ص145.
- ¹⁵ - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ج1، ص191.
- ¹⁶ - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، ص144.
- ¹⁷ - ينظر، عبد الرحمن ترماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص228.
- ¹⁸ - ينظر المرجع نفسه، ص231.

¹⁹ - عمر أزراج، الأعمال الشعرية ، ص 147.

²⁰ - ينظر، عبد الرحمن ترماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 238

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- محمد عدنان، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر الرباط، ط1، 2006.
- 2- محمود الضيع، اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، العدد 58.
- 3- أدونيس، زمن الشعر، دار الساق، بيروت، ط6، 2005.
- 4- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1930م - حتى سنة 1954م.
- 5- عمر أزراج، الأعمال الشعرية ، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2007.
- 6- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2001م.
- 7-، مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصرين "التجريب والمغامرة، منشأة المعارف، 1998.
- 8- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، تح:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- 9- عبد الرحمن ترماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2004